

中国音乐中 复调思维的 形成与发展

H3.3
朱世瑞 著

中央音乐学院图书馆藏书

书号

H3.3/
TCTD 24

总记
登号

154357

资料

人民音乐出版社



中国音乐中复调思维的 形成与发展

朱 世 瑞 著

人民音乐出版社

**中国音乐中复调思维的
形成与发展**

朱世瑞著

*

人民音乐出版社出版

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所经销

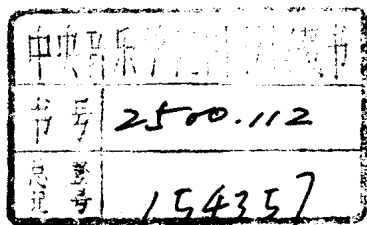
北京计量印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 6插页 150千字 11印张

1992年5月北京第1版 1992年5月北京第1次印刷

印数: 0,001—1,715册

ISBN 7-103-00859-0/J·860 定价: 6.60元



序

众所周知，复调是音乐创作最重要的技术手法和思维方式之一，而且在我们今天的专业音乐创作中也不乏十分有意义的探索和成功的创造。然而关于这方面的理论研究却似乎还远不能满足今天日益发展的音乐创作的需要，甚至也还远没有反映出今天音乐创作在这方面既有的成果。如果说我所感到的这种情况并非子虚乌有的话，那么，朱世瑞的这本书，虽然我还不忍照颇为流行的话说“填补了一个空白”，但至少也可说是在这方面迈出了很好的一步。

本书所论各个方面的问题，作者已在绪言中简单扼要地介绍了。从中可以看到，这里涉及的一切，范围相当广，时间跨度相当大，因而要在这样的篇幅中把每个问题都谈得全面而透彻，那当然是不大可能的。不过，我以为作者重点阐述的问题还是谈得相当深入的。

本书显然是把分析和研究的重点放在今天的音乐创作上。我以为这也正是本书最大的特点和价值之所在。这样做当然会遇到很大困难，因为今天的音乐，特别是一些带实验性的音乐，大都没有定论，而且这类音乐千差万别，不像传统音乐那样有个大致的共同规律可循。它的规律往往必须从作品本身去寻求，去发现。也只有像这样首先清理出技术处理的头绪，才能进一步揭示出作

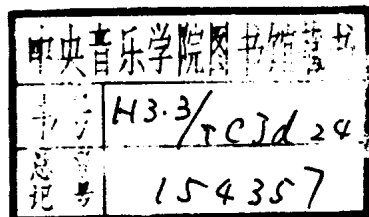
品的内涵来。这就要求研究者非付出巨大的心力不可。更何况，还难免遇上一些东西，你费了九牛二虎之力，却一无所获。这要不是那里面确实是高深莫测，便是原本就没有什么规律和逻辑可言，只不过随意杂凑而已，哪怕是出自丰富的灵感，奔放的热情。遇上这样的“天才之作”，那也就只好自认白费劲了。这当然是那些有大志于现代音乐却又不好好学习钻研的有才乏能之士挥洒出来的。顺便说说，这倒成了那些对现代音乐一看就不顺眼，一听就不顺耳的人斥之为“瞎胡来”的铁证。这虽然一点不假，但事实却也并非完全如此。原来有些所谓“瞎胡来”的东西，只要你有能耐去细心观察一番，其思想之周密，逻辑之严谨，恐怕许多坚持传统写法的力作也不见得就能必出其右吧。本书许多精辟、细致而有说服力的分析倒也是铁证。澄清此点，虽然并非本书目的，但这对我们的音乐发展却也颇有好处就是。

毫无疑问，今天当然是过去的延续和发展结果。没有过去就没有今天。本书对复调理论和技术在过去的发展虽然谈得比较简略，但却用一些具体的事实和例证给我们画出了一个十分清晰的线条。那就是，在复调这个领域中，自我们开始学习和介绍外国的理论和技术以来，它的发展，经过了也许并不算漫长，但却十分曲折的历程，到今天我们在理论上已有了许多自己独到的见解，技术上已有了许多自己崭新的创造。这些可喜的成果不仅说明我们在这个领域已逐渐走向成熟，而且还预示出我们自己的复调体系的建立，必定是指日可待的。

我们的复调艺术必将在世界乐坛上独树一帜！

罗忠鎔

1989.1.22



目 录

月

绪 论	(1)
第一节 本论题研究的现状和意义	(1)
第二节 本论题研究的对象和范围	(2)
第三节 对复调思维的广义理解	(4)

上 篇

基 础 · 形 成 · 发 展

第一章 我国传统音乐中复调因素的主要表现形态	(9)
第一节 关于我国古代音乐中可能存在复调因素的推测	(9)
第二节 传统器乐中的复调因素	(11)
一、独奏器乐曲中的复调因素	
二、重奏器乐曲中的复调因素	
三、合奏器乐曲中的复调因素	
四、打击乐合奏中的复调因素	
第三节 传统戏曲、曲艺音乐中的复调因素	(26)
一、唱腔与唱腔之间的复调因素	
二、唱腔与伴奏之间的复调因素	

第四节 传统多声部声乐中的复调因素……………(32)

- 一、类似奥加农的平行进行
- 二、不同节拍与节奏型所形成的对比结合
- 三、不同音列、调式的旋律线所形成的对比结合
- 四、多声部民歌中的模仿与卡农

第五节 小结……………(39)

- 一、发展我国专业复调音乐的基础
- 二、如何看待传统音乐中复调思维多样化的表现形式
- 三、关于声部结合的复调特点的两点看法
- 四、传统音乐中复调因素的重要性与局限性

第二章 我国现代专业音乐中复调思维的形成

(1919—1949) ……………(44)

第一节 我国现代专业复调音乐的产生……………(44)

第二节 我国早期的复调音乐理论……………(45)

- 一、王光祈《对谱音乐》
- 二、缪天瑞《对位法概论》
- 三、其它

第三节 我国早期专业音乐创作中的复调写作……………(46)

- 一、肖友梅、赵元任的对位化织体
- 二、黄自的复调写作特点
- 三、贺绿汀的复调写作特点
- 四、江定仙等人的复调写作特点
- 五、江文也的复调写作特点
- 六、冼星海的复调写作特点
- 七、谭小麟的复调写作特点

- 八、马思聪的复调写作特点
- 九、郑志声《满江红》中的赋格段
- 十、桑桐《夜景》中的复调手法
- 十一、小结

第三章 我国现代专业音乐中复调思维的发展

(1949—1976) (70)

第一节 复调音乐理论在我国的发展..... (70)

- 一、苏夏的复调理论编著
- 二、丁善德的复调理论编著
- 三、欧美复调理论著述的译介
- 四、苏联复调理论教学体系及其主要特点和影响
- 五、有关我国复调教学、民间音乐中复调因素以及欧洲音乐中赋格写作的专论

第二节 我国现代专业音乐创作中复调思维的发展... (76)

- 一、欧洲传统复调音乐体裁在创作中的运用
- 二、欧洲传统复调技法在创作中的运用
- 三、复调思维在创作中广义的运用
- 四、小结

第四章 我国当代复调音乐理论的发展现状

(1976—1986) (86)

第一节 我国学者独立撰写的复调论著与教材..... (86)

- 一、段平泰《复调音乐》
- 二、陈铭志《复调音乐写作基础教程》与《赋格曲写作》
- 三、于苏贤《复调教程》

第二节 欧美传统对位教材的译介..... (88)

一、杜布瓦《对位与赋格教程》

二、辟斯顿《对位法》

第三节 外国现代音乐的复调理论的译介……………(90)

一、米德尔顿《现代对位及其和声》

二、霍洛波夫《复调和声》

三、兴德米特《高级和声练习》与复调的关系

四、冼涅克《十二音技法对位法研究》

五、西阿莱《二十世纪对位法》

六、普罗托波波夫《复调音乐史》中的部分章节

第四节 我国学者有关中外复调音乐的专论……………(93)

一、陈铭志关于贺绿汀、丁善德的复调艺术手法的专论

二、朱世瑞《二十世纪西方音乐中的赋格写作》

三、林华《复调音乐的复兴》与《斯特拉文斯基的复调写作技巧》

四、段平泰《介绍巴赫的三部作品》

五、赵德义《隐伏声部剖析》

第五节 我国复调音乐理论形成与发展的小结……………(94)

一、我国复调音乐理论发展的阶段性

二、我国复调音乐理论发展的兼容性

三、我国复调音乐理论发展的实践性

下 篇

中国当代音乐创作中复调思维的表现形态

第五章 我国当代音乐创作中赋格套曲集、赋格曲

与赋格段的写作特点……………(101)

第一节 三部不同类型的赋格套曲集……………(102)

一、杨勇的赋格套曲集《结构与表现》

二、陈铭志《序曲与赋格三首》

三、汪立三的赋格套曲集《他山集》

第二节 四首富有创新精神的赋格曲……………(117)

一、大赋格——瞿小松《第一交响曲》第二乐章

二、二重赋格——陈怡《第一交响曲》第一部分

三、为一支单簧管而作的三声部赋格

——陆培《苗寨即景》第二乐章

四、用弦乐的空弦与泛音构成主题的二重赋格

——金复载的弦乐合奏《空弦与联想》

第三节 大型作品中的赋格段写作……………(130)

一、主题写作特点

二、陈述结构的曲式功能特点

第六章 我国当代音乐创作中模仿复调的表现形态……………(142)

第一节 模仿原则最集中的运用——卡农曲……………(142)

一、用传统的倒影逆行卡农与逆行卡农等形式写作的复调歌曲集

二、用自由无调性与十二音序列技法写作的卡农曲

第二节 模仿原则的广泛运用·····	(149)
一、多调性的卡农模仿	
二、其它结合形式的卡农模仿	
三、普通模仿的特殊处理	
四、 <u>微型卡农模仿</u>	
五、按照 <u>数比关系</u> 写作的卡农模仿	
第七章 我国当代音乐创作中对比复调、支声调及 其它综合类型的表现形态·····	(184)
第一节 对比结合原则的广泛运用·····	(184)
一、不同形象的主题作对比结合	
二、固定低音上形成的对比结合	
三、 <u>织体、音色与节奏分别形成的对比结合</u>	
四、 <u>音色、节奏与音高序列形成的主线与副线的对比结合</u>	
第二节 支声调及其它综合性原则的运用·····	(213)
一、支声调原则的运用	
二、其它综合性运用	
三、多种人工律制在复调结合中的运用	
第八章 结 语·····	(229)
第一节 我国当代音乐创作中复调思维演变的 五种趋势·····	(229)
一、 <u>旋律的复杂化与旋律形态的变异</u>	
二、复调声部结合形成的 <u>和音复杂化与偶合化</u>	
三、复调声部的 <u>无节奏 (A-Rhythm) 与泛节奏</u> (Pan-Rhythm) 处理和 <u>音色主题化处理</u>	

四、复调音乐陈述形式的“兴古”与“创新”

五、复调音乐中民族风格新的表现形式

第二节 回顾与瞻望……………(235)

一、复调音乐创作实践的积累

二、复调音乐理论的发展

三、传统音乐的影响

四、疵、稳、醇、化四境

附录一 马思聪作品中复调写作的艺术特色……………(238)

附录二 二十世纪西方音乐中的赋格写作

——兼谈赋格创作中的继承与创新……………(283)

附录三 本书谱例中所用的标记符号说明……………(323)

附录四 参考书目与文献……………(324)

后 记……………(332)

绪 论

第一节 本论题研究的现状和意义

我国现代专业音乐创作的历史，实际上是我国作曲家不断融汇、消化西方专业作曲技术进而创造与发展其有我国民族特色的音乐文化的过程。在这个过程中，中国音乐创作的发展同吸收西方音乐中的复调理论和技术手法，并与其复调思维的深化和发展息息相关。特别是在我国当代音乐创作中，运用复调思维，从微观上去发展作品的主要乐思，从宏观上使作品交响化和立体化；从横向上去合理而统一地延展作品的结构，从纵向上使无论是复杂还是单纯的音响都不失其理性和逻辑，都是至关重要和十分普遍的。但是，在我国作曲技术理论的研究中，对于中国音乐中复调思维的研究还是相当薄弱的一环。我国有关复调音乐的著述迄今为止主要集中在以下五个方面：

- 1、西方复调音乐专著、专论（包括基础理论及史论）的翻译和编著。
- 2、外国作品中运用复调技法的译文及论述。
- 3、对我国某一作曲家运用复调技法的专题研究。
- 4、对我国传统音乐中的复调现象所进行的专题性或区域性的调查研究。
- 5、为适应我国专业音乐教育而撰写的复调音乐教材和辅助材料。

因此，如何历史地、整体地去观察上述五个方面的研究、著述及其对我国专业音乐创作中复调思维的形成与发展所起的作用和影响，并从我国音乐创作实际出发，分析、归纳典型复调技术手段及复调思维的一些主要表现形态，包括我国音乐家的创造性思维，则仍然是一个新的课题。

其次，绵亘数百年的西方复调音乐时期产生了大批复调音乐作品及复调音乐理论著述，从而形成了逻辑严明的“复音音乐体制”。相比之下，中国音乐被称作“单音音乐”、“单音体制”。有人甚至认为“单音性”导致了中国音乐文化落后。但也有人认为单一线性思维独具长处。两种观点之间不乏论战。然而，具有数千年历史的中国传统音乐，能否看作纯粹的单音音乐？是否存在复音因素？如果存在，它们在传统音乐中体现的程度和方式究竟如何？这些都是意义重大而长期缺乏注意并深入研讨的问题；至于中国近现代专业音乐创作中业已形成并日渐发展的复调思维及初具规模的复调音乐理论，复调音乐的实践与理论的相互关系以及中国传统音乐对这两者的发展的影响，等等，至今尚无人作较为全面的研究与述评。笔者对这些问题均试图加以探讨，具体论点则贯穿在本书的各个章节与实例分析之中。

第二节 本论题研究的对象和范围

西方复调音乐的形式与技术理论引进我国已有半个多世纪的历史，而对我国传统音乐中存在的“复调”因素作大规模的发掘与研究到50年代才开始，但它一直与专业创作平行又给其以影响。这是本书所要涉及的第一个方面。如果从我国音乐理论家王

光祈1933年正式出版《西洋对谱法》算起，在短短的五十三年中吸收和涉猎了西方（包括苏联、东欧和日本）复调音乐理论两个半世纪以来（从奥国作曲理论家约翰·约瑟夫·福克斯的对位法教材《到诗国之路》算起^①）的主要建树；而“五·四”以来我国作曲家的持续不懈的实践，为我们留下了在民族音乐语言的基础之上运用复调技巧的宝贵经验。这是本书所要概述的第二个方面。就像20世纪几乎所有重要作曲家又开始重新倚重复调思维来作为他们在音乐想象的天空里翱翔的翅膀一样，我国当代选择作曲家们在技术上的选择和审美趣味似乎正在逐步从以前对于“和声”的探索转移到运用广泛的复调手法上来。在这个过程中，近些年出现的一大批新作品对长期以来已成型的复调原则和技术手法作了深层的发掘，从而进一步发展和深化了我国专业创作中已经开始形成的复调思维。这是本书所要详细举例分析归纳的第三个方面。

本书分上、下两篇。上篇论述第一、二两个方面的问题，力图对传统音乐中的复调因素及我国现代专业音乐中复调思维（含理论与实践两个方面）形成与发展的过程作出综述与概括；下篇论述第三方面的问题。就目前所能搜集遴选的范例入手，对我国当代音乐创作中复调思维（主要是具体的实践）的表现形态和特点作出分析与归纳。

笔者深知，就本人的学识、水平、时间和我国目前音乐出版及音乐信息流通的情形而言，研究这个具有一定历史跨度的题目颇为“自不量力”，但，在这块处女地上耕耘的困难和喜悦，同

① Johann Joseph Fux (1660—1741), *Gradus ad Parnassum*, 1725

时都使我充满热情去完成这项工作。我希望看到粗耕过的土地就能有收获，并且相信会有更多的同仁不断地在这块土地上耕作。

第三节 对复调思维的广义理解

严格的说，虽然“复调”（polyphony）和“对位”（counterpoint）这一对术语起源于古希腊（前者为拉丁词polyphonia与polyphonos，意为“多音”或“多声部”；后者为复合的拉丁词contra punctum，意为“音对音”），但它们作为专门音乐术语却与西欧专业音乐的理论和实践的发展密切相联。比如，“对位”一词从14世纪就开始明确被用来描述按照一种系统的规则同时结合发声的若干音乐线条^①；而“复调”的含义在欧洲专业音乐中通常被归纳为：1、不止一个声部的音乐——与单音音乐相对而言；2、许多不同声部的音乐——与主调音乐相对而言；3、所有或者一些声部在某种程度上独立运动的音乐风格——泛指作曲技术与音乐的风格^②。

在我国，复调与对位的概念是同西方音乐一起在近代被传人的。因此本文所述的复调思维，便建立在西欧音乐家们对上述概念阐释的基础之上，但必须对其进行更为广义的理解。这是因为：

第一，我国专业复调音乐的理论与实践的产生与发展，是以对西方复调音乐的借鉴为基础的。

第二，与西方音乐相比，我国传统音乐中具有共性特点的复调因素虽然存在，但毕竟不宜狭隘地按照西欧音乐的概念去理解。

^① The New Grove Dictionary of Music and Musicians, v. 4, p. 833

^② 同上。v. 15, p. 71

第三，我国当代音乐创作中所呈现出的复调思维的多样化与复杂化的趋势，使它的包容性更广。

第四，本书所述的复调思维，虽以当代创作中的表现形态为重点，但涉及我国复调音乐在理论、教材、技法、风格和体裁等多方面的问题，具有一定的时间与空间跨度。

思维是一个过程。音乐思维的发展是人类认识音乐世界的过程，它包含了理性认识与感性认识两个层次。音乐语言被用来反映客观事物时所采用的表现形态，是了解音乐思维的最直接的对象。所以，当我们讨论中国音乐中的复调思维时，复调音乐语言的各种表现形态——特别是那些在认识的两个层次上各具特点的表现形态——自然便成为我们关注的重点。